Die

Componisten der neueren Zeit.

Biographien

von

Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Liszt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Weber u. s. w.

Mit Portraits.

Sechsundvierzigstes und siebenundvierzigstes Heft.

Joseph Weigl.

Cassel,
Ernst Balde.
1855.

Die
Componisten der neueren Zeit.

Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Lißt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Weber und Andere

in Biographien geschildert von

W. Neumann.

Mit Portraits.

Neunundzwanzigster Theil.

Cassel,
Ernst Balde.
1855.



J. Weigl.

Joseph Weigl.

Eine Biographie.

Mit Portrait.

Cassel,
Ernst Balde.
1855.



J. Weigl.

Joseph Weigl.

Eine Biographie.

Mit Portrait.

Cassel,
Ernst Balde.
1855.

Joseph Weigl.

Jene Zeit, wo der deutsche Geist so Unvergängliches auf dem Gebiete der deutschen Musik schuf, daß noch heute alle Völker der gebildeten Welt mit neidischem Auge dahin schauen, und uns, dem Volke der Denker, auch auf dem Gebiete der reinen Kunst mit widerwilliger Bereitwilligkeit den Kranz reichen, nennt unter den großen Namen eines Gluck und Haydn, Mozart und Beethoven auch den bescheidenen, wenn gleich bedeutenden und mit Achtung gehörten Namen Joseph Weigl's.

„Der Culminationspunkt, den die schaffende Tonkunst bisher erreicht hat, — ich sage nicht, den sie überhaupt erreichen kann — liegt in Beethoven." Also spricht der Verfasser der „Musikalischen Briefe" mit wenigen Worten eine Charakteristik jener Zeit aus, in der Weigl lebte, die wir mit ihm betrachten müssen, wollen wir nicht ungerecht gegen ihn sein. Der fünfte jener „Musikalischen Briefe" berichtet so sorgfältig und rich-

tig unter der Aufschrift „Die neuern deutschen Componisten im Allgemeinen" andeutend über jene Zeit, deren Verschiedenheit von der unsrigen, daß wir nicht unterlassen können, den bei weitem größern Theil jenes Briefes als eine Einleitung hierherzusetzen.

„Nach diesem Riesengeiste (Beethoven)," fährt er fort, „ist bis heute kein Componist aufgetreten, der ihm an Genie an die Seite oder gar über ihn zu setzen wäre. Geschieht es doch, daß Manche einem der Neuern einen solchen Platz zuweisen, so nennen Sie dieselben getrost unverschämte Lobhudler oder blinde Götzendiener. Ich werde ihnen das bei der spätern Besprechung der hervorragendsten Componisten nach Beethoven speciell nachweisen. Jetzt liegt es mir nur ob, im Allgemeinen über die Mängel und Schwächen zu sprechen, welche sich vorzugsweise bei den Neuern finden und gewissermaßen dieselben charakterisiren.

Es fehlt den meisten unserer neueren Componisten das klare, sichere, vollständige Bewußtsein von dem Zweck und den Mitteln ihrer Kunst.

Jedes Musikstück soll gewisse Empfindungen im Hörer erregen, gewisse Gedanken aussprechen; jeder Gedanke aber soll und muß in einer gewissen Form dargelegt werden und zwar in der, welche für denselben die entsprechendste ist. Die Form ist das Gefäß, in

welchem der Gedanke gefällig und leichl übersehbar gleichsam präsentirt wird. Alles Formlose ist unschön, denn es widerspricht dem Verlangen des Menschen nach Ordnung, Gesetz und Ebenmaß. Wer behaupten wollte, der Componist habe nicht nöthig, sich in den bestimmten Formen zu halten, oder sich überhaupt an Formen zu binden, spräche etwas ebenso Unsinniges aus, wie jener, welcher die Mißgeburten für Ideale erklärte.

Leider vermißt man in sehr vielen neuern Werken die rechte, also auch schöne Form und findet dafür Formlosigkeit, d. h. einen ohne Ordnung, ohne Bezüglichkeit wirr und wild untereinander geworfenen Gedankenhaufen. Warum? Einige wissen nicht, was die Form sein soll; sie haben, wenn ich mich so ausdrücken darf, keine musikalische Logik im Kopfe; Andere dagegen halten das Regel- und Formlose für neu — das ist es allerdings, aber nicht gut — für genial, für einen Durchbruch „zu neuen Bahnen."

Kann man aus dem modulatorischen Hin- und Herfahren nach allen möglichen Tonarten und bei jeder Gelegenheit etwas Anderes schließen, als daß man nicht weiß, daß die Modulation der Töne nur ein Echo für die Modulation der Gemüthsbewegungen, ein Wiedergeben und Abspiegeln der wechselnden Empfindungen in der Menschenbrust sein soll?

Nehmen Sie „Papageno,“ wenn er sein heiteres Liedchen pfeift und daneben „Don Juan,“ wenn ihn der Geist heimsucht. Untersuchen Sie in beiden Stücken den Harmonie- und Modulationsgang, und die Angemessenheit, die Treue, die Uebereinstimmung der Accorde und der Modulation, welche Mozart gebraucht, wird Ihnen in die Augen springen. Sie finden bei Papageno die größte Einfachheit, bei Don Juan dagegen düstere Harmonie und schroffe Uebergänge. Nehmen Sie dagegen irgend ein Werk eines gepriesenen Neuern her und Sie werden nicht lange suchen müssen, bis Sie die einfachsten Gefühle mit den wirrsten Harmonien und Modulationen geschildert finden.

Dieser Mangel an Kenntniß von musikalischem richtigem Colorit zeigt sich ferner in der Massenverschwendung der Instrumente, theils im Allgemeinen, theils an ungehörigem Orte. Die Gleichmäßigkeit grell aufgetragener Farben aber ist ein ebenso großer Fehler als die Anwendung falscher Farben. Nur geschickt verwendete Contraste geben ein Kunstwerk.

Wollte ein Maler in eine Winterlandschaft einen blühenden Rosenbusch stellen, wollte er den Himmel grün und das Wasser roth malen, so würde Jedermann sich über den Unsinn oder Wahnsinn entsetzen; ist es aber etwas Anderes, wenn ein Componist — und Sie kön-

nen dies und Aehnliches jetzt oft genug hören — in die sanfte Klage einer zarten Mädchenseele mit Trompeten und Posaunen schmettern läßt?

Glauben Sie nicht, daß ich übertreibe. Die Klage des Mädchens um das verlorene Täubchen in Kreutzer's „Nachtlager in Granada" z. B. wird mit Trompeten, Pauken und Posaunen begleitet!

Warum aber irren die Neuern so häufig in ähnlicher Weise? Ich will Ihnen darauf mit einem Ausspruche von Lessing antworten: „Man fing an alle Regeln zu vermengen und es überhaupt für Pedanterie zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse. Kurz wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit muthwillig zu verscherzen und lieber zu verlangen, daß Jeder die Kunst aufs Neue für sich empfinden solle."

Dies gilt jetzt vollständig von unserer Musik. Man will frei sein und hält jede Regel für eine Fessel. Man wirft nicht nur die ältere Theorie bei Seite, wogegen ich nichts einzuwenden habe, man lehnt sich auch auf gegen die ewigen Gesetze des Wahren und Schönen, des allein Wohlgefälligen, und findet da nicht die Freiheit, sondern die Zügellosigkeit.

Auch dürfte es wohl nicht zu läugnen sein, daß

die Hegelsche Philosophie, welche so lange in Deutschland herrschte, auch auf unsere deutsche Musik, wenigstens auf manche Componisten, eingewirkt hat, in Aeußerlichkeiten. Denn wie viele Hegelinge etwas recht Kluges und Weises gesprochen zu haben glaubten, wenn sie ihre kleinen Gedanken mit ungewöhnlichen, dem gesunden Menschenverstande hohnsprechenden Phrasen umkleideten, und dann Niemand wußte, was sie eigentlich sagen wollten; so glauben auch manche Componisten über die andern hoch sich zu erheben, wenn sie von der herkömmlichen Musiksprache abweichen und sich eigene kauderwelsche Phrasen bilden, aus denen Niemand Sinn herauszulesen vermag und bei denen man fragen muß: musique que me veux-tu?

Ein großer Uebelstand, welcher das Vorgehende zum großen Theil erklärt, ist der Mangel an ernsten umfassenden Studien.

Blicken Sie zurück auf unsere großen Meister! Wie lange und mit welchem Eifer hat Haydn die Werke von Bach und namentlich die strengen Uebungen des gradus ad Parnassum von Fux durchgearbeitet! Wie fleißig hat Mozart alle Arten von contrapunktischen Studien getrieben! Und welche Gewalt erlangte er dadurch über das Stimmenwesen, mit welcher Leichtigkeit und Anmuth wußte er die künstlichsten Combinationen,

die unsere Kunst kennt, zu gebrauchen! Kein Wunder, daß er alles, was er wollte, erreichte, jeden Gedanken in der besten, reinsten Form auszuprägen vermochte.

„Nur aus der vollendeten Kraft geht die Anmuth hervor.“

Rufen Sie dagegen die jetzt lebenden Componisten zusammen und verlangen Sie von denselben Proben von ihrem Geschick, von ihrer Leichtigkeit in dem Gebrauche der contrapunktischen Kunst, verlangen Sie z. B. von Jedem eine Fuge, verlangen Sie eine Dupel- oder Tripelfuge, welche ohne die Kenntniß und Uebung der verschiedenen doppelten Contrapunkte und des Canons nicht herzustellen ist. Unter zehn wird erst Einer eine Fuge, Dupel-, Tripelfuge machen und dieser wird sie schlecht machen. Der Hundertste erst bringt sie fehlerlos zu Stande.

Es ist aber ebenso unmöglich, daß bei solchem Mangel an technischen Kenntnissen und technischer Uebung ein großes musikalisches Kunstwerk geschaffen werden könnte, als daß ein Maurerlehrling einen Palast baue oder ein Farbenreiber eine Rafaelsche Madonna male.

Die Folge dieses Mangels an Kenntniß und Uebung in der Technik sind die Tausende von Liederchen, Etuden, Potpourris, Fantasien und wie all der seichte

Kram heißt, der sich in unsern Tagen so breit macht. Man fürchtet, man scheut sich vor jeder größern Form, der Symphonie, der Sonate, dem Quartett, da diese gehaltene Durchführung und thematische Verarbeitung der Gedanken verlangen. Wagt man sich trotz diesem Mangel an Kenntniß und Vorübung an größere Compositionen, so entstehen eben solche nichtssagende hohle Werke, die wie Schatten an dem Publikum vorüberschweben und verschwinden.

Aus dem Mangel an ernstem Studium geht nothwendig die Flüchtigkeit hervor, das große Hauptübel nnserer Zeit. Weil man sich aus Mangel an strengen, anhaltenden Studien an ausdauerndes Arbeiten nicht gewöhnt hat, fehlt die Fixirungskraft, und man vermag es nicht mit der erforderlichen Ausdauer sich an ein Werk zu heften und mit unablässigem Bemühen an der rechten und ächten Herausprägung der Gedanken zu arbeiten, zu ändern und zu bessern, bis das Ganze nach allen Seiten wirklich vollendet vorliegt.

In Mozarts, Haydns und Beethovens Biographien kann Jeder lesen, wie lange diese Meister nach einem Thema gesucht, wie lange sie daran geändert und gebessert, bis sie es der Ausführung würdig fanden. Das, was die Alten Wochen und Monate lang suchten, ver-

langen die Neuen vom Augenblick und nehmen das Erste das Beste, das sich ihnen darbietet.

Die größten Meister in allen Zweigen haben die Flüchtigkeit im Arbeiten für einen Hauptgrund des Mangels an gediegenen Werken gehalten. Auch nicht ein unsterbliches Werk ist ohne mühevollen Fleiß entstanden. „Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun," sagt Schiller, ja an einer andern Stelle spricht er sogar: „Das Genie ist der Fleiß," wie Büffon vor ihm gesagt hat: le génie est la patience. Und Rellstab setzt hinzu „und Jeder, der jemals das, was an künstlerischen Anlagen unentwickelt in ihm lag, mit Anstrengung aller seiner Kräfte aus sich herauszuarbeiten versucht hat, wird die Wahrheit, die in diesen seltsam scheinenden Worten liegt, wohl zu würdigen wissen."

„Durch fortgesetzte Erfindung steigert man ein noch Unvollkommenes zum Vollendeten," sagt Goethe.

Lessing erklärt: „ich bin mißtrauischer gegen alle ersten Gedanken als de la Casa und der alte Shandy nur immer gewesen sind; denn wenn ich sie auch schon nicht für Eingebungen des bösen Feindes halte, weder des eigentlichen noch des allegorischen, so denke ich doch immer, daß die ersten Gedanken die ersten sind und daß das Beste auch nicht einmal in allen Suppen obenauf

zu schwimmen pflegt. Meine ersten Gedanken sind gewiß kein Haar besser als Jedermanns erste Gedanken und — mit Jedermanns Gedanken bleibt man am besten zu Hause."

C. M. v. Weber: „um die dämonischen Wirkungen zur Begeisterung zu läutern, ist beharrlicher Fleiß der erste Zauberspruch. Wie thöricht ist es zu glauben, daß das ernste Studium der Mittel den Geist lähme!"

Und Lichtenberg: „es soll Menschen gegeben haben, die, wenn sie einen Gedanken niederschrieben, auch sogleich die beste Form dafür getroffen haben sollen. Ich glaube wenig davon. Es bleibt allemal die Frage, ob der Ausdruck nicht besser geworden wäre, wenn sie den Gedanken mehr gewendet hätten; ob nicht kürzere Wendungen besser gewesen wären, ob nicht manches Wort hätte wegbleiben können u. s. w. Gleich auf den ersten Wurf so zu schreiben wie z. B. Tacitus, liegt nicht in der menschlichen Natur; um einen Gedanken recht darzustellen, dazu gehört vieles Abwaschen und Absüßen, so wie einen Körper rein darzustellen."

Und Börne: „giebt es ein Talent, das durch Fleiß ausgebildet werden kann, so ist es das des Stils. Man nehme sich nur vor, nicht Alles gleich niederzu-

schreiben, wie es einem in den Kopf gekommen, und nicht Alles gleich drucken zu lassen, wie man es niedergeschrieben."

Der neuen „Fortschrittswelt" war es vorbehalten, diese altväterischen Ansichten über Bord zu werfen, das gerade Gegentheil als Regel aufzustellen und das schnelle Arbeiten für ein Zeichen der Genialität anzusehen, weil Schiller, „ironisch" einmal gesagt hat: „Dem genialen Geschlecht wird es im Traume bescheert." Aber — wie gewonnen, so zerronnen! Die Erzeugnisse flüchtiger Stunden sind die zahllosen Ephemeren, die einen kurzen Tag umherflattern und nur leben, um — sterben zu können, während die Werke der Meister in unverwüstlicher Lebenskraft und ewiger Schönheit dauern.

Zu allem Dem kommen zwei Extreme, die bei den Neuern herausgetreten sind.

Einmal sind sie zu düster und melodielos.

Weil Beethoven in der letzten Zeit taub, melancholisch, mißtrauisch, menschenfeindlich geworden war, die Zerrissenheit seines Gemüthes und seine düstere Stimmung, wie natürlich, in seine letzten Werke sich eindrängten, gerade diese aber für die tiefsten und großartigsten Schöpfungen seines gewaltigen Geistes von der Kritik erklärt wurden und heute noch erklärt wer-

den, so wähnen die Epigonen, ihre Werke würden den Werken Beethovens gleich, wenn sie selbst ebenfalls melancholisch würden oder wenigstens melancholische, verworrene, düstere Werke schüfen.

Es ist so weit gekommen, daß die Besten unter den Neuen es nicht mehr wagen einen heitern Ton anzuschlagen, eine einfach construirte, natürlich geführte, allgemein verständliche Melodie zu bringen, weil sie fürchten, von der Kritik für nicht tief, d. h. für seicht erklärt zu werden.

„Ernst ist das Leben, heiter sei die Kunst!"

Gar viele unserer neuen deutschen Componisten scheinen vergessen zu haben, daß die Kunst den Menschen Vergnügen bereiten soll und man kann es leider eine „Errungenschaft" der Neuzeit nennen, daß die Musik nur da sei, das Gemüth mit schwarzblütigen Träumen und mit Alpdruckgefühlen zu erfüllen.

Man verschmähet die wohlgefällige Melodie und deshalb giebt es ganze neue Symphonien, in denen man nicht einem einzigen melodischen Gedanken begegnet, welcher die Saiten des Herzens nachklingen läßt. Wie wohlgefällige Melodie, so mißachten manche Neuere ächt menschliche Empfindnngen, wie heitern Frieden, sanfte Rührung 2c. und tummeln sich dagegen ausschließlich in der Raserei der wildesten Leidenschaften

umher, die sonst und mit Recht nur selten und nur als Contrastmittel zugelassen wurden.

Und — das Publikum genießt das, was ihm zusagt, gleichsam verstohlen. Hoffentlich wird indeß bald wahr, was ich irgendwo gelesen: „zuletzt muß doch wahrlich selbst der große Haufe dahinterkommen, wie man ihm, sein Bischen Tanzmusik vielleicht ausgenommen, mit den Tönen fast überall nur blauen Dunst vorzumachen bemüht ist."

Wie jedes Extrem sein Gegentheil hervorruft, so sind viele unserer neuen Componisten zu leichtfertig und frivol.

Dies zeigt sich namentlich in der Pianofortemusik, in den zahllosen Potpourris über neuitalienische und neufranzösische Melodien. Alle diese Dinge aber werden begierig gekauft und es zeugt dies unbestritten für das Sehnen der Musikfreunde nach Melodie.

Bis zu Beethoven wurde die Tonsprache immer deutlicher, bestimmter, damit allgemeiner verständlich. Haydn, Mozart, Beethoven wußten aber auch bestimmt, was sie sagen wollten und ruheten nicht, bis sie für ihre Gedanken den treffendsten, verständlichsten Ausdruck gefunden hatten.

Viele der Neuern wissen eigentlich selbst nicht recht, was sie in ihren Compositionen sagen oder ausdrücken

wollen; sie sind sich dessen, was sie beabsichtigen, nicht deutlich bewußt und haschen deshalb auf Geradewohl nach musikalischen Phrasen umher. Ist es dann zu verwundern, daß das Publikum nicht weiß, was es zu solchen Werken sagen soll, kalt bei dem Anhören bleibt oder sie gar nicht hören mag?

Da es an urkräftigen, unmittelbar ins Herz dringenden Gedanken gebricht, so sucht man das Einschagen durch wirkliches Schlagen — der Becken, Pauken und Trommeln und den Eindruck durch Spectakel zu ersetzen. Wenn manche heutigen Componisten kein Blech hätten, stände es schlecht um den Effect ihrer Compositionen.

Weitere Uebelstände sind die Originalitätssucht, welche, weil Alles fehlt, was wirkliche Originalität giebt, diese in unnatürlichen, geschraubten Wendungen, in gewaltsam verzerrten Gedanken und unerhörten Harmonieverbindungen sucht, im Abweichen von allen Regeln. Aber ein wahrer Gedanke macht in der natürlichen Form den tiefsten Eindruck; nur halbwahre Gedanken sucht man herauszuputzen, damit sie nach Etwas aussehen. Ferner die Sucht, sich sobald als möglich gedruckt zu sehen, die soviel Unreifes zu Tage fördert, die Leichtigkeit durch Lobhudelcoterien

und Journalgeschwätz eine Zeitlang eine Treibhausberühmtheit zu erlangen ꝛc.

Specielleres werden wir später entwickeln.“

Wie günstig würde des Verfassers Urtheil über Joseph Weigl lauten, den Componisten, der mit der ganzen Frische und Einfachheit seiner Melodien ganz und gar jener Zeit angehörte, die wir oben erwähnten, und die ihn wie gesagt nicht zu ihren ersten, aber doch zu ihren bedeutenden Capacitäten auf dem Gebiet seiner Kunst zählt. —

Joseph Weigl wurde am 28. März 1766 in Eisenstadt in Ungarn geboren, jenem in der Geschichte der Musik wohl bekannten Städchen, wo der kunstsinnige Fürst Esterhazy eine der berühmtesten Kapellen ihrer Zeit hielt, wo Joseph Haydn, Mästrino, Schlesinger, Krafft und andere mehr oder weniger bekannte Musiker wirkten, und wo der Vater des neugeborenen Knaben erster Violoncellist an der fürstlichen Kapelle war. Wie konnte es anders kommen, als daß der kleine Weltbürger ein gewaltiger Musiker werden mußte: Joseph Haydn, der Meister der Melodie, war sein Pathe; in dem elterlichen Hause war ein reges musikalisches Leben; der Vater ein Meister auf seinem Instrument, die Mutter eine geschätzte Sängerin, ebenfalls bei der Kapelle angestellt. So gab die Musik den ersten Lebens-

jahren des Knaben bereits ein Kennzeichen, und in seinem vierten Lebensjahre saß er schon am liebsten vor dem Klavier, und freute sich über jeden Ton, den die kleinen Finger den Tasten entlockten.

Vater und Mutter des Knaben verließen Eisenstadt, um einer Anstellung am Hoftheater in Wien zu folgen. Allem Anschein nach war der Vater selbst der erste Lehrer seines Knaben; als dieser aber etwas über 8 Jahr alt geworden war, wurde er nach Korneuburg, einem kleinen Städtchen in der Nähe von Wien, zu dem Schullehrer und Chorregenten Witzig gebracht, der schon der Lehrer des Vaters gewesen war, damit er die Grundregeln des Gesanges und Klavierspiels erlernen solle. J o s e p h W e i g l verweilte nicht lange in Witzig's Hause, bald nahm ihn der Vater zurück, ließ ihn das Gymnasium besuchen, und in der Composition von dem Hoforganisten und spätern Dom-Kapellmeister Albrechtsberger unterrichten. Uebrigens war es der Wille des Vaters, daß sein Sohn sich durchaus nicht ausschließlich der Musik widmen solle, vielmehr handelte es sich darum, daß er entschieden auf ein Brodstudium eingehe, und der Musik wenig mehr als seine Freistunden widme. Ein Zwischenfall aus dem siebenzehnten Lebensjahre des jungen W e i g l änderte in dieser Ansicht nichts.

Im Hause einer befreundeten Familie vertrieb man

sich die Zeit mit einem Marionettentheater. Joseph Weigl nahm thätigen Antheil daran, und componirte dafür sogar eine kleine Operette „die unnütze Vorsicht". Nur durch einen Zufall erfuhr der Vater davon, nur schüchtern gab der Sohn sein Werk zur Durchsicht her, doch fand das kritische Auge des Vaters viel mehr, als er erwartet hatte, und der junge Componist mußte seine Arbeit für ein ganzes Orchester ausführen. Diese ausgeführte Arbeit gab der Vater an Gluck und Salieri zur Einsicht, beide Meister waren sofort überzeugt, daß sie sich zur öffentlichen Darstellung im Theater eigene, und die Operette kam zur Aufführung, obschon der jugendliche Componist bereits von den Hinderungen des Neids und Kabale zu leiden hatte. Das Werkchen gefiel, und erlebte mehrere Wiederholungen; daß es sich nicht länger auf dem Repertoir hielt, davon soll eben jener Neid die Schuld tragen.

Wir erwähnten bereits, daß auch dieser unerwartete bedeutende Erfolg in der Absicht des Vaters keine Aenderung hervorbrachte, den Sohn ein anderes Studium, nicht das der Musik, ergreifen zu lassen. Joseph Weigl war ein folgsamer Sohu und wählte das Studium der Rechte.

Doch dieser Gehorsam trug dem jungen Manne wenigstens in seinem Innern keine guten Früchte. Er

war nicht im Stande, sich für das trockene Jus zu begeistern, seine Phantasie kehrte lieber im Reich der Töne ein, und als er zu dem Bekanntwerden mit dem berühmten Kunstfreunde van Swieten gelangte, als er in dessen Hause die Bekanntschaft mit den Meistern der Töne und ihren Werken machte, da war es um alle seine Ausdauer bei der Jurisprudenz geschehen. Salieri sollte hier zwischen dem Willen des Vaters und der Absicht des Sohnes vermittelnd eintreten: nach langem Widerstande gab der Vater zu, daß sein Sohn sein Brodstudium verließ, um sich ganz in die Arme der Kunst zu werfen.

Salieri begnügte sich nicht mit dem, was er vermittelt hatte. Sein Scharfblick hatte das in dem jungen Weigl schlummernde Talent erkannt, seine bereitwillige Aufopferung, mit der er jederzeit junge wahrhafte Kunstgenossen unterstützte, brachte ihn dahin, Weigl selbst Unterricht zu geben. Salieri war ein vorzüglicher Lehrer. Nicht nur war er der Meister der Theorie, sondern er nahm auch an der Praxis nach allen Richtungen hin Theil, mit einer Beweglichkeit und Lebendigkeit, die heutzutage kaum glaublich klingt. Er studirte z. B. seine Opern so sorgfältig ein, daß er einmal bei einer Probe der „Palmira" sogar in den Bauch des Ungeheuers kroch, um dem Statisten zu zeigen, wie

er den Prinzen Alcidoro angreifen solle. Bei einem solchen Lehrer mußte Weigl mit seinem Talent freilich viel lernen, und so kam es denn, daß dem Schüler das Einstudiren großer Opern an die Sänger sehr bald übertragen wurde, ja daß ihm Salieri bei den Aufführungen sehr oft seinen Dirigentenplatz abtrat. Und nach kaum drei Jahren wurde Weigl auf Salieri's Befürwortung als dessen Substitut beim Hoftheater mit 400 Gulden Gehalt angestellt.

Die erste größere Compositionsarbeit, welche der Lehrer dem Schüler übergab, mißglückte. Es war ein italienisches Opern-Libretto La sposa collerica. Der junge Weigl hatte sich in seinem Innern längst von der einfachen Instrumentation älterer Meister abgewandt, und Mozart zu seinem Vorbilde genommen, und die Begeisterung für Mozart sollte in der Composition ihren Ausdruck finden. Doch wurde die Arbeit eine Carrikatur. Der junge Componist hatte des Guten zu viel gethan, man hätte in seiner Arbeit die Musik vor der Musik nicht hören können. Salieri war klug und zart genug, den Fehler nicht gar zu sehr zu rügen; er rieth ihm, die Arbeit vor der Hand für sich zu behalten, und einstweilen sich in der Composition der Art zu üben, daß er Musikstücke für Opern anderer Componisten schrieb — eine damals sehr beliebte Manier, die jetzt, dem Him-

mel sei Dank, fast ganz ausgerottet ist — und in dieser Weise nach und nach zu der richtigen Selbstbeurtheilung seiner Oper gelange. Weigl that dies, und mit solchem Erfolg, daß man von der Sposa collerica nie wieder etwas gehört hat, denn der Componist hatte sie bald bis auf das letzte Notenblatt vernichtet.

Eine neue Arbeit, welche Salieri seinem fleißigen Schüler übertrug, hatte denn auch ganz andere Resultate. Weigl componirte in kurzer Zeit die Oper Il pazzo per forca, und mit schönstem Erfolge. Die Oper gefiel allgemein und brachte dem Componisten ein kaiserliches Geschenk von 100 Dukaten und eine Erhöhung seines Gehalts auf 600 Gulden ein.

Eine folgende Composition, die Oper La caffetiera hatte wenigstens in Wien keinen Erfolg, doch soll sie an anderen Orten gefallen haben. Sie verschwand sehr schnell vom Repertoir und es war dem Componisten überlassen, diese Niederlage durch einen Triumph vergessen zu lassen. Der Triumph blieb nicht lange aus. Weigl hatte die Composition einer Cantate übernommen, welche der Fürst Esterhazy auf seinem Stammschlosse zu Ehren des damaligen Kronprinzen Franz aufführen lassen wollte, und diese Cantate, Venere ed Adone, gefiel allgemein. Der junge Künstler war stolz auf seine Erfolge, da traf ihn ein Blitz

aus heiterm Himmel, der seine Freude schnell in Trauer umwandeln sollte. Der Kaiser Leopold befahl nämlich, daß Salieri nicht mehr das Einstudiren fremder Opern übernehmen, sondern frei von solchen, dem Kaiser des großen Rufs des Componisten unwürdig scheinenden Beschäftigungen, lediglich der Composition leben solle, wogegen Weigl an Salieri's Stelle dieses Einstudiren zu übernehmen, inzwischen aber aller Composition neuer Opern sich zu enthalten habe. Ein eigenthümliches Gebot, von dem das junge Talent schwer betroffen wurde. Was half ihm nun der gewaltige Drang des Schaffens, was nützte ihn die Ueberzeugung seiner Befähigung, was für Früchte konnte er nun aus seinem ernsten Studium ziehen? Doch ganz ließ Weigl sich nicht entmuthigen, blieb ihm doch das begrenzte, aber nicht minder bedeutende Feld der Composition von Cantaten, Symphonien u. s. w. Und er ging auch schnell und kräftig an's Werk. Zunächst schrieb er die Cantate Minerva e Flora, welche bei einem Feste mit großem Beifall aufgeführt wurde, das der Fürst Auersperg dem König von Neapel gab; dann schrieb er die Cantate Diana ed Endimione, endlich trat er mit dem Marinelli'schen Theater in der Leopoldstadt in Beziehungen und componirte für dasselbe das „Petermännchen,“ jene bekannte Spukgeschichte, die nicht nur damals, son-

3*

dern noch am 3. Februar 1827 wohl gefiel, wo sie auf dem Josephstädter Theater wieder aufgeführt wurde.

Joseph Weigl hatte nicht blos Erfolg mit seinen Compositionen, er hatte auch das Glück, bedeutenden Männern wohl zu gefallen und ihre Gunst sich zu erwerben.

In Folge jenes obenerwähnten Beschlusses des Kaisers Leopold war auch der berühmte Cimarosa nach Wien berufen worden, um dort eine neue Oper zu componiren. Weigl wurde ihm bekannt; eine seiner Arbeiten, das Melodrama Amletto, welches er für die Fürstin Lubomirski schrieb, erfüllte Cimarosa mit großem Wohlwollen für seinen jüngern Kunstgenossen, und dieses Wohlwollen trug gute Früchte, wenn auch nicht in solchem Umfang, wie es Anfangs den Anschein hatte. Cimarosa wußte den Kaiser so sehr für Weigl zu interessiren, daß er ihm eine Gehaltszulage gab, und den Entschluß faßte, ihn zu Paesiello nach Neapel zu schicken, damit er dort seine Studien vollende. Weigl war glücklich über diese glänzenden Aussichten, der plötzliche Tod Kaiser Leopolds vernichtete sie freilich wieder. Der Regierungsantritt des Kaisers Franz hatte dagegen zur Folge, daß das mehrerwähnte Verbot aufgehoben und dem Componisten seine volle Freiheit im Componiren zurückgegeben wurde.

Weigl benutzte die Befreiung sehr schnell und mit vielem Glück. Schon am 10. Januar 1794 brachte er eine neue Oper zur Aufführung, La principessa d'Amalfi, und zwar mit dem ungetheiltesten Beifall. Nicht nur das Publikum war von dem schönen Werke entzückt, sondern auch bedeutende Künstler beeilten sich, Weigl mit ihren günstigen Urtheilen zu erfreuen. Der beste Lohn kam ihm freilich am andern Tage, und zwar in einem Briefe Joseph Haydn's. „Da ich Sie," schreibt der große Tonkünstler, „nach Ihrer Entstehung auf meinem Arm trug, und das Vergnügen hatte, Ihr Taufpathe zu sein, flehte ich die allmächtige Vorsicht an, Ihnen den vollkommensten Grad eines musikalischen Talentes zu verleihen. — Mein heißer Wunsch wurde erhört. — — Schon seit langer Zeit habe ich keine Musik mit solchem Enthusiasmus empfunden, als Ihre gestrige La principessa d'Amalfi. Sie ist gedankenneu, erhaben, ausdrucksvoll, kurz, ein Meisterstück. — Ich nehme den wärmsten Antheil an dem gerechten Applaus, so man ihr gab. Fahren Sie fort, liebster Pathe, diesen echten Styl stets zu beobachten, damit Sie die Ausländer neuerdings überzeugen, was der Deutsche vermag u. s. w."

Weigl war überglücklich über diese Anerkennung,

die ihm mehr werth war, als der gesammte übrige Beifall, den man seinem Werke zollte.

Von jetzt ab beginnt eine ganz außerordentliche Thätigkeit unseres Componisten. Er hatte die Leitung der italienischen Oper, doch schloß er noch außerdem mit einem Baron Braun, der eine deutsche Oper errichtete, einen Contract, wonach er ihm jährlich eine Oper und die Musik zu zwei Ballets zu componiren hatte. Wir wollen nachstehend kurz angeben, was für Früchte Weigl's rastlose schöpferische Kraft in verhältnißmäßig kurzer Zeit erzeugte.

Zunächst war es eine kleine deutsche Oper mit dem eigenthümlichen Titel: „Der Strazzensammler," welche er für das Marinelli'sche Theater schrieb und die schon am 13. Oktober 1792 zur Aufführung kam.

Am 10. Mai 1794 wurde das Ballet: „Das Sinnbild des menschlichen Lebens" aufgeführt; am 1. August desselben Jahres das Ballet: „Die Reue des Pygmalion"; und noch am 16. Oktober dieses Jahres die zweiaktige italienische Oper: „Giulietta e Pierotto."

Das Ballet: „Richard Löwenherz" folgte am 2. Februar 1795; das Ballet: „der Raub der Helena" am 16. Mai.

Am 2 Januar des folgenden Jahres kam das

Ballet: „Der Brand von Troja," am 30. März das Ballet: „Alonzo und Cora" zur Aufführung.

Das Jahr 1797 bringt sogar, an Rossini's Fruchtbarkeit erinnernd, zwei Opern Weigl's, nämlich I solidarj, eine italienische Oper in drei Akten, welche am 15. März zur Aufführung kam, und L'amor marinaro, italienische Oper in zwei Akten, welche am 15. Oktober mit außerordentlichem Erfolge gegeben wurde.

Die letztere Oper gehört zu denen, welche sich am längsten von den Weigl'schen Opern auf dem Repertoir erhielten. Noch im Jahre 1825 dirigirte der Componist sie persönlich in Gratz; aber auch außerhalb Oesterreichs wurde die Oper, unter verschiedenen deutschen Titeln, wie „Der Korsar aus Liebe," „Die Liebe unter den Seeleuten" u. s. w., vielfach und mit großem Erfolg gegeben. Unter dem letzteren Titel ist ein Clavierauszug bei André in Offenbach erschienen.

Das Jahr 1798 brachte zunächst am 25. Januar das Ballet „Alcine," dem schon am 17. April die berühmte kleine Operette „Das Dorf im Gebirge" folgte, wozu Kotzebue den Text geliefert hatte. Diese allerliebste kleine Piece machte überall Glück, wo sie erschien, und dürfte heute noch mehr als einem Theaterpublikum nicht unwillkommen sein. Dasselbe Jahr sollte aber dem immer neuen Beifall einsammelnden Meister auch

eine Niederlage bringen. Er hatte zu seiner Oper L'amor marinaro eine Fortsetzung geschrieben, eine große zweiaktige italienische Oper, L'academia del maestro Cissòfante, doch war diese Fortsetzung völlig mißglückt und fiel entschieden durch. Besser gelang ihm endlich, ein bewundernswerther Fleiß, die letzte Arbeit dieses Jahres, eine deutsche Cantate, „Die Gefühle der Dankbarkeit."

Eine solche außerordentliche Thätigkeit scheint den Componisten denn doch etwas erschöpft zu haben, wenigstens finden wir keins seiner Werke verzeichnet, was im folgenden Jahre, 1799, entstanden ist. Auch die nächstfolgenden Jahre weisen nicht viel Werke von ihm nach, nämlich nur das Ballet „Alceste," welches am 6. August 1800 zuerst aufgeführt wurde: dann ein Ballet „Das närrische Wesen," was in das Jahr 1801 fiel; das Ballet „Die Tänzerin von Athen," dessen erste Aufführung am 16. März 1802 stattfand, und das Ballet „Die Spanier auf der Insel Christina," welches am 31. August desselben Jahres erschien. Endlich haben wir noch eine Cantate vom Jahre 1802 zu erwähnen, Le pazzie musicali.

Wir kommen jetzt zu den zwei wichtigsten Damenbekanntschaften, welche Weigl in seinem Leben gemacht

hat, und welche beide von größtem Einfluß für sein Leben waren.

Zunächst war es die Kaiserin Maria Theresia, des Kaisers Franz erste Gemalin, welche dem Componisten ihre besondere Gunst zuwendete. Es war dies bei folgender Gelegenheit geschehen. Weigl hatte die Composition des italienischen Libretto „L'uniforme" übernommen, sie in zwei Monaten beendigt, und wurde angewiesen, seine Composition der Kaiserin am Clavier vorzutragen. Sie gefiel sehr; die Kaiserin bestimmte sie zur Aufführung im kaiserlichen Haustheater von Schönbrunn und sang selbst die erste Rolle darin. Seit jener Zeit wurde Weigl als Dirigent am Clavier bei den Hofkonzerten verwandt, nicht minder übertrug man ihm die dahin einschlagenden Compositionen.

Die Oper L'uniforme ist übrigens später, 1805, auf dem Hoftheater mit entschiedenem Beifall gegeben worden, und hat denselben sich auch auf vielen andern Theatern erworben. Ist sie gleich ein Spectakelstück, voll Lager- und Schlachtscenen, bei denen die Ausstattung eben so viel oder mehr zu thun hat als die Musik, so sind doch auch wieder einige, besonders schöne Nummern darin, an denen sich das Talent des Verfassers völlig bewährt.

Die besondere Verehrung seines Talents seitens

der Kaiserin hatte denn um diese Zeit auch etwas zur Folge, was mit der Kunst wenig harmonirt, ihr aber zu ihrem Gedeihen unentbehrlich ist: eine Anstellung Weigl's mit einem solchen Gehalte, daß er damit ein sehr reichliches Auskommen hatte, abgesehen von den wesentlichen Vortheilen, welche ihm seine Compositionen eintrugen. Er erhielt nämlich einen Ruf nach Stuttgart als Dirigent der Hofoper, mit lebenslänglichem bedeutendem Gehalt. Er war durchaus nicht abgeneigt, diesen Ruf anzunehmen, doch hielt ihn die Kaiserin davon ab, und veranlaßte, daß er lebenslänglich mit 3000 Gulden Gehalt engagirt wurde. —

Die andere Dame, welche er um diese Zeit kennen lernte, war Fräulein Elisabeth Bertier, mit der er sich bald nachher verheirathete. —

Von neuen Werken Weigl's haben wir jetzt mehrfach zu berichten. Zunächst waren es mehrere geistliche Oratorien, die seiner nie rastenden Feder entsprossen, nämlich La passione di Gesù Christo und La Resurrezione, welche beide in das Jahr 1804 fallen, sowie die italienische Cantate Il riposo dell' Europa, welche dem Jahre 1806 angehört.

In das Jahr 1805 fällt die Oper „Vesta's Feuer,“ welche durch den schlechten Text von Schikaneder mißfiel. Am 4. October kam die vieraktige Zauberoper

Il principe invisibile zur Aufführung, welche besser gefiel, wenn schon sie kein besonderes Glück machte.

Das Jahr 1807 bringt wieder zwei neue Opern Weigl's, nämlich am 21. Februar die dreiaktige Oper „Kaiser Hadrian,“ welche eigenthümlicher Weise in Wien weniger gefiel, als an andern Orten, und am 3. September die einaktige Oper „Ostade,“ welche außerordentlich gefiel, nicht nur in Wien, sondern an allen Orten, wo sie gegeben wurde. Diese kleine Oper hat sich sehr lange auf dem Repertoir erhalten, und ist eben so werthvoll durch ihre Musik, wie durch ihren interessanten Text.

Inzwischen hatte Weigl's Ruf sich außerordentlich verbreitet, an allen Orten wurden seine Opern gegeben, und jener Ruf nach Stuttgart, den wir oben erwähnten, war nicht der einzige, der ihm zukam. So wurde er z. B. im Jahre 1807 nach Mailand berufen, um dort zwei Opern zu schreiben für die Carnevals- und für die Primavera-Stagione. Der Componist nahm diese Berufung an, ging im November des genannten Jahres nach Mailand, und begab sich mit großem Eifer an die Composition der Oper „Cleopatra.“ Er hatte auch nöthig, sich zu beeilen, denn die Oper sollte zur Feier der Anwesenheit des Kaisers Napoleon in Scene gehen. Vielleicht mochte diese Beschleunigung der Arbeit einge-

wirkt haben, nicht minder die politisch erregte Stimmung der Zuhörer, die sich wenig um die Musik kümmerten — die Oper wurde bei ihrer ersten Aufführung sehr kalt aufgenommen, fast ohne ein Zeichen des Beifalls. Die folgenden Darstellungen besserten das nun allerdings und der vermißte Beifall fand sich ein. Einen viel besseren, ja sehr bedeutenden Erfolg hatte die andere Oper, welche er für Mailand schrieb, Il rivale di se stesso. Bei der ersten Aufführung wurde der Componist mehrere Male gerufen, die Oper blieb lange ein tägliches Vergnügen der Mailänder, und auch in Turin wie in andern italienischen Städten wurde sie viel gegeben und gern gesehen. In Dresden führte sie die italienische Operngesellschaft auf; in Wien kam sie am 29. Oktober 1812 in deutscher Bearbeitung unter dem Titel: „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person," zur Aufführung und gefiel ebenfalls sehr: ein Terzett im ersten Akt war von außerordentlicher Wirkung.

Weigl verweilte sieben Monate in Mailand. Man suchte alles hervor, ihn dort festzuhalten, und bot ihm z. B. die Stelle eines Direktors des eben errichteten Conservatorium für Musik an, doch lehnte er ab und kehrte nach Wien zurück, reich belohnt mit Ruhm und Geld.

In Wien ging er mit seinem gewöhnlichen uner-

müdlichen Eifer von Neuem an's Schaffen und schon am 4. Oktober (1808) wurde die Oper von ihm aufgeführt, welche von allen seinen bisherigen Werken ihm die größte Anerkennung verschaffte, das „Waisenhaus."

Wenngleich der Text dieser Oper von Hause aus unbrauchbar war, denn er entbehrte des nothwendigsten Elements zu einem vernünftigen Inhalt, des Dramatischen, und alle auftretenden Personen sind zudem gar zu sehr über eine Schablone der Tugend, der Aufopferungsfähigkeit für Andere u. s. w., so hatte es des Componisten große musikalische Begabung doch mit Leichtigkeit ermöglicht, über die Schwächen des Textes hinwegzukommen und eine sehr gefällige, an Melodien reiche Musik dazu zu schreiben. Die Oper gefiel überall, wo sie gegeben wurde, und das geschah an sehr vielen Orten; der einzige Vorwurf, der sie, aber mit Recht, traf, war der, daß die Melodien nicht immer neu und nicht immer frei von Trivialität waren.

Es schien, als wenn des Componisten Talent mit ebenso großer Stärke des inneren Werthes wie des äußeren Umfangs und mit kaum glaublicher Schnelligkeit den Gipfel seines Ruhmes erreichen sollte, denn nach kaum 6 Monaten, am 4. März 1809, erschien bereits eine neue Oper Weigl's auf der Bühne, und zwar sein Meisterwerk, die an Lieblichkeit der Melodien,

an musikalischer Frische, an werthvoller Instrumentirung alle früheren weit übertreffende „Schweizerfamilie.“ Dieses neue Werk des Componisten hatte den größten Erfolg, auf allen Bühnen wurde es unter gleichem Beifall der Zuhörer aufgeführt und unzählige Male wiederholt.

Ehe wir kurz auf diese Oper selbst eingehen, wollen wir nicht unterlassen, zu bemerken, daß der Componist, dem der Neid und die Cabale mehr als einen Dornstrauch an seinen Weg gepflanzt, gerade an diesem seinem besten Werke die bittersten Erfahrungen machen sollte, wie richtig des Dichters Spruch ist:

Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen
Und das Erhabene in den Staub zu ziehn.

Kaum nämlich hatte Weigl's neue Oper den ersten Beifall des Publikums davon getragen, da verbreitete sich ein eben so albernes als bösartiges Gerücht. Weigl sollte nämlich gar nicht der Verfasser der Oper sein, vielmehr soll ein junger deutscher Musiker in Italien auf seinem Sterbebette das Manuscript dem dort weilenden Weigl übergeben haben, der nun den Namen des wahren Componisten unterdrücke und sich mit fremder Kunst schmücke. Wie wenig Glauben dieses üble verleumderische Gerücht verdiene, das wußte ein Jeder, der auf Weigl's bisherige Werke zurücksah; wenn es übrigens noch einer besonderen Widerlegung

bedurft hätte, so wurde sie von Weigl's Gattin gegeben, welche die einzelnen Stücke der Oper hatte entstehen sehen in der letzten Zeit ihres Brautstandes, kurz vor ihrer Verheirathung. Sie hatte damals dem fleißig schaffenden Bräutigam oft genug Vorwürfe gemacht, daß er ihr so wenig Zeit widme, und ganz und gar nur auf die Vollendung seines Werkes bedacht sei.

Die „Schweizerfamilie“ ist eine rein lyrische Oper durch die Fülle ihrer Melodien, durch deren Einfachheit, wie nicht minder die Einfachheit der Instrumentation eine Volksoper im eigentlichen Sinne des Wortes. Sie hat eine so große Verbreitung, eine solche Popularität gefunden, wie sie eben nur von den Mozart'schen und Weber'schen Opern erreicht worden ist. Auf großen und kleinen Bühnen ganz Europa's wurde sie mit lebhaften Beifall aufgenommen, in mehrere Sprachen übersetzt, endlich in ihren Melodien ebensowohl in die Concertsäle, wie in die engen Räume des Familienlebens getragen, und sie hat Hunderttausenden ein musikalisches Vergnügen, eine künstlerische Freunde verschafft. Es würde überflüssig sein, an die einzelnen Nummern dieser Oper zu erinnern — sie klingen ja noch immer hier und dort wieder, und Melodien z. B. wie die des Duett's:

Setz' dich, liebe Emmeline,
Nah, recht nah zu mir!

sind uns allen noch wohl im Gedächtniß.

Ueber die dramatische Behandlung der Oper, in jener Zeit ein noch sehr jugendliches Ding, wird in den „Fliegenden Blättern für Musik“ eine recht interessante Mittheilung gemacht, ein Tischgespräch mit der berühmten dramatischen Sängerin Schröder-Devrient, auf eine Aufführung der „Schweizerfamilie“ folgend. Wir glauben unsern Lesern mit diesem kurzen Artikel etwas recht Willkommenes zu bieten, und lassen ihn hier folgen.

„In der Blüthe ihres Lebens und im Vollbesitz ihrer unbeschreiblichen Kunst habe ich die große Schröder-Devrient gesehen. Kann man ihre Euryanthe, Emmeline, ihren Fidelio vergessen, so lange man unter den Lebenden wandelt? Wenn sie wüßte, wie oft sie diese Rollen vor mir hat wiederholen müssen auf meinem Privattheater, das ich stets mit mir herumtrage, in jedem beliebigen Augenblick an jedem beliebigen Orte aufschlagen, und sogleich jedes mir genehme Stück darauf aufführen lassen kann. Lauter Ideale von Willigkeit sind die Mitglieder meiner Bühne. Die besten in jedem Fache erscheinen sie auf den leisesten Wink von mir; nie erfahre ich Widerspruch von einem, keines

wird je krank, keines hat je eine Laune; jede Rolle, die ich austheile, wird aufs bereitwilligste angenommen und aufs allervollkommenste ausgeführt. Und sie spielen alle, ohne einen Pfennig Honorar zu verlangen!

Eines Abends, nach der Aufführung der Schweizerfamilie, hatte ich das Glück, in einer der großen Künstlerin zu Ehren veranstalteten Gesellschaft mit ihr zu soupiren. Die Güte unseres Wirthes, der meine Liebe und Verehrung für das herliche Weib kannte, wies mir den Platz zu ihrer Rechten an.

Lange saß ich sehr befangen neben ihr, und der Wein erst gab mir Muth; ich wagte die Worte an sie zu richten: daß in die gestrige Bewunderung über ihr Spiel sich bei mir auch ein tiefes Bedauern über sie gemischt habe.

Ich wählte zur Einleitung meiner Rede diese grelle Form, um ihre Aufmerksamkeit zu gewinnen, was mir auch gelang.

„Bedauert haben Sie mich?" fragte sie, indem sie ihren Blick nicht ohne einige Ueberraschung auf mich richtete.

„Ja", sagte ich.

„Ei, lassen Sie doch hören, warum?"

„Soll man eine Künstlerin nicht bedauern, die in jedem Worte, in jeder Bewegung, in jeder Miene uns

die vollendetste Wahrheit vor die Augen zu bringen versteht, und mit einemmale so vollständig aus der Natur heraustritt, so gegen alle Wahrscheinlichkeit sündigt, daß man, noch eben von Enthusiasmus durchglüht, sich plötzlich wie von eiskaltem Wasser übergossen fühlt?"

„Das ist ja eine furchtbare Anklage, mein Herr!" sagte sie lächelnd. „Aber erklären Sie sich deutlicher, wenn ich bitten darf. Wo habe ich so schwer gesündigt?"

Die größten Künstler sind die bescheidensten. Ich glaube, die herrliche Frau wäre nicht böse geworden, wenn sie aus meiner Miene und der Form meiner Rede auch nicht hätte merken können, daß die Sache nicht so schrecklich gemeint sein könne.

„In der letzten Scene", erwiderte ich — „und zwar von dem Augenblicke an, wo Jakob in der Hütte sein Lied zu singen beginnt."

Ein angenehmes Lächeln spielte bei dieser meiner Aeußerung über ihr schönes ausdrucksvolles Antlitz. „Fahren sie fort", sagte sie.

„Daß die liebekranke Emmeline" — bemerkte ich — „bei ihrem ersten Auftritt das nachgeahmte heimathliche Plätzchen, die väterliche Hütte, das Blumenbeet, das Innere das Häuschens für Wirklichkeit nimmt, und sich in die Heimath versetzt wähnt, darf man glauben,

wenn man Gang, Haltung, Miene und die Augen sieht, die Sie ihrer Emmeline geben. Das Mädchen hat aber nur Momente der Geistesabwesenheit, sie ist keine Wahnsinnige. In der Nähe des Grafen kommt sie leicht zu sich, weiß wo sie ist, sieht ihren Irrthum ein. Es kehren jene Momente zuweilen zurück. Gut. Auch das mag möglich sein. Nun wird aber im letzten Akte die Täuschung, welche Emmelinen am Anfang des Stückes bereitet wurde, wiederholt. Der zweite Theil ihres Heimathsortes, die Hütte Jakobs, wird ihr über Nacht hingestellt.

Daß ihre Hütte eine Nachahmung ist, weiß sie. Soll sie durch den Anblick der neu vorgespielten Aehnlichkeit in ihren ersten vollen Irrthum zurückfallen, sich wieder in die Heimath versetzt wähnen? Das wäre reiner Unsinn von dem Herrn Grafen. Er beabsichtigt das auch nicht. Im Gegentheil. Er glaubt, daß Emmeline die neue Täuschung wohl erkennen, daß sie wissen werde, es sei nicht die wirkliche Hütte Jakob's, sondern nur die nachgeahmte. Nur die möglichen üblen Folgen, welche der jähe Freudenschreck beim Anblick des Geliebten auf das reizbare Mädchen haben könnte, will er zu vermeiden suchen. Darum zuerst die Hütte, dann aus der Hütte die bekannte Schallmeyenmelodie, dann Jakob's Gesang, und dann — er selbst. Diese nach-

einander der Wirklichkeit immer näher tretenden Momente sollen Emmelinen nicht in ihre falschen Träume zurück-, sondern im Gegentheil der Wirklichkeit nach und nach näher führen, sie schrittweise vorbereiten, daß sie die endlich eintretende entzückende Freude ohne Schaden für ihre Gesundheit ertragen könne.

Gut gedacht, aber wie ausgeführt!

Emmeline erblickt die Hütte Jakob's. Ein Augenblick der Täuschung und Freude, aber auch nur ein Augenblick. Sie weiß sogleich, daß es nur ein neues Werk des gütigen Grafen ist, sie kommt gleich wieder zu sich, faßt sich, und beschäftigt sich mit ihren Blumen.

Da ertönt die bekannte Melodie auf dem bekannten Instrumente, wie sie ihr Jakob in der Heimath hören ließ. Sollte das auch Täuschung sein! Emmeline stürzt auf die Hütte zu. Natürlich, sie will hinein, um sich davon zu überzeugen. Aber nein! Sie kehrt um. Ich bin so oft getäuscht worden, denkt sie, diese Töne sind nur eine falsche Vorspiegelung mehr. Auch das mag noch zu glauben sein. Bis hierher war alles, was Sie, verehrte Frau, und wie Sie es thaten, bei der Natur zu verantworten.

Aber nun!

Jakob singt! Jakob's und keines Andern Stimme ist's, das bekannte Lied ist's. Da ist die äußerste Grenze

der Täuschung erreicht, da hört aller Zweifel absolut auf. Bei den ersten Tönen von des Geliebten Stimme würde die Emmeline der Wirklichkeit in die Hütte und in seine Arme fliegen.

Was thun Sie dagegen! Auch jetzt noch fällt Ihre Emmeline in ihren alten Zweifel zurück. Gott, es ist seine Stimme! ruft sie aus, setzt sich aber auf die ferne Bank und — singt das Lied Jakob's mit! Das ist ein Theatercoup der allererbärmlichsten Art, den von einer Schröder-Devrient zu sehen, tiefes Bedauern erregen muß.

Die große Künstlerin hatte mich ungehindert ausreden lassen.

„Nun ja," — begann sie jetzt — „solche Kritik kann ich mir schon gefallen lassen. Vielleicht wäre es gut, wenn alle Zuschauer so aufmerksam eine Darstellung verfolgten, vielleicht auch nicht. Ich habe mich lange genug über die dumme Situation geärgert! Sie haben hier ein Pröbchen von den Gewaltthaten, die Dichter und Componisten nicht gerade sehr selten der Natur anthun, entweder, weil sie sich um dieselbe gar nicht bekümmern, oder auch, weil sie einen Theatereffekt nicht aufgeben wollen, den ihnen ihre Phantasie reizend vormalt. Sie bedauern mit Recht den darstellenden Künst-

ler, der solch' naturwidriges Zeug mit ausführen muß. Denn Sie trauen mir doch wohl zu, den Unsinn dieser Scene auch erkannt zu haben?"

„Wie den Sinn meiner Aeußerung vom Anfang herein" — bemerkte ich. „Wenn bei Ihren Darstellungen von einer Unwahrheit die Rede ist, so kann sie nur dem Dichter oder Componisten, oder beiden zugleich zugeschrieben werden, das versteht sich."

„Nun, das versteht sich wohl eben nicht überall" — sagte die herrliche Frau. „Wer ist unfehlbar? Spielt nicht auch der Schauspieler eine und dieselbe Rolle zu verschiedenen Zeiten verschieden, wenn nicht im Ganzen, doch in einzelnen Momenten, weil er bei dem wiederholten Beschäftigen mit seiner Aufgabe erst später Mängel in der Auffassung bemerkt, die er dann zu verbessern sucht?"

„Der wahre Bühnenkünstler" — entgegnete ich — „wird und kann es nur werden durch das unausgesetzte und bis in die kleinste Einzelheit eindringende Studium des inneren und äußeren Menschen. Und wer so seine Kunst studirt, wird kaum solche Fehler gegen die Natur begehen können, als so mancher Dichter begeht, der Welt und Menschen nur aus Büchern kennt, sie nur nach Bildern seiner Phantasie gestaltet."

„Daran mag einiges Wahre sein" — erwiederte sie.

—„Wir Mimen können wenig aus Büchern lernen, viel von guten Maler- und Bildhauerwerken, alles von den Menschen, die täglich vor uns herum spazieren. Jeder Mensch hat seine eigenthümlichen Gesten; man bemerkt im Leben eine unerschöpfliche Mannichfaltigkeit derselben, wenn man sich gewöhnt, sie überall genau zu beobachten. Auf der Bühne ist es bei den Meisten mit einem Dutzend konventioneller Typen abgethan. Beim Worte „Herz" die Hand daran; beim Wort „Himmel" die Arme hinauf gereckt u. s. w., da glauben sie zu spielen, und unter 100 Fällen ist 99 Mal das eine wie das andere gegen den Charakter und das Wesen der Person, die sie vorstellen."

Und das ist einer der außerordentlichsten Vorzüge mit, die man an Ihnen zu bewundern hat, bemerkte ich, daß jede Ihrer dargestellten Personen auch im Aeußern ihre eigenthümliche Bewegungsweise hat. Sie zeigen eine Menge Gesten, von denen die gewöhnlichen Schauspieler keine Ahnung haben, auch der Zuschauer nicht, bis man sie an Ihnen gewahrt, wo man denn gar nicht begreift, wie diese so ganz natürlichen Dinge nicht jedem Andern haben einfallen müssen.

Aber Sie thaten vorher eine Aeußerung, die mir dunkel erschien. Dürfte ich fragen, was Sie gemeint, als Sie sagten: „Vielleicht wäre es gut, wenn alle

Zuschauer so aufmerksam eine Darstellung verfolgten, vielleicht auch nicht?" Warum vielleicht auch nicht?"

„Hören Sie eine kleine Geschichte" — entgegnete sie. „Als ich in Wien die Rolle des Fidelio einstudirte, konnte ich dem Momente, wo Lenore sich vor ihren Gatten stellend, dem Gouverneur die Pistole mit den Worten: „tödt' erst sein Weib!" vorhält — eine naturgemäße Ausdrucksweise nicht abgewinnen, so oft ich den Moment überdachte und mich in die Lage eines solchen Weibes zu versetzen suchte. Ich hatte mir wohl ein Bild gemacht, aber es fehlte mir etwas daran, ohne finden zu können, was es sei. So kam der Abend der Aufführung heran, und Gott weiß, die Zuschauer nicht, mit welcher Stimmung sich ein Künstler, der es ernst mit der Sache nimmt, sich in die Kleider seiner Rolle hüllt! Je näher der Augenblick heranrückte, je mehr Furcht empfand ich vor ihm. Als er endlich eintrat, als ich die verhängnißvollen Worte heraussingen, und dem Gouverneur die Pistole vorhalten mußte, gerieth ich über den Gedanken, daß meine Vorstellung nicht richtig sei, in eine solche Angst, daß mein ganzer Körper zu zittern begann und ich umzusinken glaubte. Und nun denken Sie sich, wie mir zu Muthe wurde, als das ganze Haus — in einen wüthenden Beifallssturm ausbrach, was ich denken mußte, als man nach Beendigung

der Vorstellung gerade diesen Moment für einen der gelungensten und ergreifendsten meiner ganzen Darstellung erklärte! Was ich mit aller Anstrengung des Verstandes, mit aller Anspannung der Einbildungskraft nicht hatte finden können, das that für mich im entscheidenden Augenblicke — meine wirkliche Furcht und Angst! Diese und die Wirkung, die ich an dem Publikum gewahrte, lehrten mich, wie dieser Moment aufgefaßt und ausgeprägt werden müsse, und was ich das erstemal bewußtlos getroffen, das hielt ich natürlich bei allen meinen Darstellungen dieser Rolle fest."

Und deshalb, fragte ich, meinen Sie, sei es vielleicht gut, wenn das Publikum nicht gar zu scharf und gar zu aufmerksam —

Eine kleine Brodbombe flog in diesem Augenblicke der reizenden Frau von dem andern Ende der Tafel an die Wange, und eine tiefe Baßstimme verbat sich dazu scherzend das zu lange dauernde Privatgespräch, wobei die übrige Gesellschaft zu kurz komme. Es entspann sich eine kleine Kanonade von allen Seiten und unsere Unterhaltung war gestört! Ich bin nie wieder mit der großen Künstlerin zusammen gekommen. Eine ziemliche Reihe von Jahren liegt zwischen jenem für mich unvergeßlichen Momente und heute! Aber die Bilder der wunderbaren Frau leben in meiner Erinnerung fort,

die Liebe und Verehrung zu ihr auch, und wo sie sich auch in diesem Augenblicke, da ich dieses schreibe, befinden mag, ich kann ihr nicht helfen, so wie das letzte Wort von dieser Erinnerung niedergeschrieben ist, lehne ich mich in eine Ecke meines Kanapes, schließe die Augen, und — die Vorstellung des Fidelio beginnt auf meinem Privattheater." — — —

Die der „Schweizerfamilie" folgende nächste Composition Weigl's schrieb er mit dem Kapellmeister Gyrowetz zusammen; es waren Melodien zu „Landwehrgesängen und Kriegsliedern", welche am 25. März 1809 zum ersten Male zur öffentlichen Aufführung kamen. Die Kriegsluft und Kriegslust, welche um jene Zeit wehte, sicherte diesen Compositionen von Hause aus einen Erfolg.

Auf diese Arbeit folgte eine einaktige deutsche Oper „der Einsiedler auf den Alpen", welche ohne Beifall am 13. Juni 1810 gegeben wurde. Auch die nächste, eine dreiaktige Oper „Franziska von Foix", Text von Castelli, welche am 7. Februar 1812 zur Aufführung kam, fiel beinahe durch, und Componist wie Publikum mochten über den nothwendigen Ersatz erfreut sein, welcher am 19. December desselben Jahres durch die dreiaktige Oper „der Bergsturz", Text von Friedrich Reil, gegeben wurde.

Diese Oper, bei Peters in Leipzig im Klavierauszug erschienen, gehört zu den fünf besten des Componisten, und glich den geringen Erfolg der kurz vorhergehenden völlig aus, wenn schon der Text nicht viel besser war, als der zu „Fanziska von Foix".

In diese Zeit fallen auch viele Cantaten, die unser Componist zur Aufführung brachte. Im Jahre 1812 hätte man La festa negli Elisi und Venere e Marte — größern Erfolg hatte die Cantate „die Kraft der Weihe", welche zur Feier der Zurückkunft des Kaisers aus dem französischen Kriege geschrieben und am 23. Juni 1814 aufgeführt wurde.

Zu einem ähnlichen feierlichen Zweck componirte Weigl die Oper „die Jugend Peters des Großen", welche am 10. December 1814 vor einem sehr glänzenden Publikum vieler Fürsten und Herren in Scene ging, und die sich längere Zeit auf dem Repertoir gehalten hat. Im Jahre 1825 dirigirte Weigl diese Oper selbst in Gratz, und 1826 war sie die erste Oper, welche der bekannte Herr Barbaja aus Neapel, als Pächter des Hoftheaters in Wien, dem Publikum vorführte. —

Im Jahre 1815 folgte Weigl nochmals den vielen Einladungen, die er von Mailand empfangen hatte, für die prächtige Scala zu componiren, eine Aufforderung, welche in der italienischen Theaterwelt den höchsten

Ehren gleich kommt. Er reiste nach Mailand und brachte im November eine neue Oper zur Aufführung, L'imboscata, in zwei Akten, welche so sehr gefiel, daß dem Componisten eine in Italien höchst seltene Auszeichnung zu Theil wurde: während der ersten drei Vorstellungen der Oper rief ihn das Publikum nach jedem Akte heraus. Die Oper wurde sogleich 22 Mal hintereinander gegeben und bestätigte seinen Ruhm.

Während dieses Aufenthaltes in Mailand unterzog sich Weigl noch einer andern Arbeit, er componirte eine Cantate, wozu Monti den Text geliefert geliefert hatte, Il ritorno d'Astrea, ein außerordentlich umfangreiches Werk, welches bei Ricordi in Mailand erschien und am 4. Januar 1816 in Anwesenheit des Kaisers in Mailand aufgeführt wurde.

Kaum nach Wien zurückgekehrt, hatte Weigl schon eine neue Oper geschrieben, L'orfanno d'Inghilterra, in zwei Akten, welche am 26. Juli 1816 auf der Bühne erschien. Dieser folgte, freilich erst fast zwei Jahre später, am 20. April 1818, das Singspiel „Nachtigall und Rabe", in einem Akt, welches an mehreren Orten mit viel Beifall gegeben wurde. In demselben Jahre hatte Weigl noch eine Cantate zum Namensfeste des Grafen Stadion aufführen lassen.

Das folgende Jahr brachte, am 16. März, die Oper

Margarita d'Anjou, eine der schwächern Arbeiten Weigl's, die sich nur wenig Erfolg erwarb. Einen um so größern hatte die Oper des nächsten Jahres — dann Weigl hat fast in jedem Jahre seines Schaffens eine, mitunter auch sogar zwei Opern geschrieben —, „Daniel in der Löwengrube oder Baals Sturz", in drei Akten, welche am 13. April 1820 zum ersten Male aufgeführt wurde. Dies Werk, in seinen großen Vorzügen an Glucks Meisterschöpfungen erinnernd, gefiel allgemein, und machte in der musikalischen Welt eine förmliche Sensation. Der Componist hat hier am meisten gezeigt, daß er nicht allein der unübertroffene Componist auf dem Gebiet der lyrischen idyllischen Musik war, daß er vielmehr auch auf dem Felde der dramatischen viel zu leisten vermochte. Neben dem großen Beifall, den das Publikum dem Werke zollte, empfing er die anerkennendsten Glückwünsche von bedeutenden Genossen seiner Kunst, und wie er am Tage nach der ersten Aufführung der Principessa d'Amalfi von seinem väterlichen Freunde Haydn eine ihn mit inniger Freude erfüllende Zuschrift erhielt, so wurde ihm nach der Aufführung des „Daniel" eine gleiche Anerkennung von seinem Lehrer Salieri zu Theil, der ihm folgenden Brief sandte:

Carissimo e pregiatissimo Amico!

Jo non ho che complimenti da farle sulla superba musica di jeri sera. Un primo atto più magnifico non so che sia ancora stato composto: e l'atto terzo è un giojello.

Con la stessa sincerità Le dirò che l'atto 2 do come Lei stesso avrà rimarcato, viene un poco battulo dal primo, ma, come crede il púbblico, per colpa del libro, del quale l'interesse sembra meno vivo del restante. Questo difetto, se alla seconda recita si conferma, credo non Le sarà difficile farlo sparrire sagrificando qualche pezza di musica. Vi è cosi ricco anche quel l'atto.

In tutte le maniere, amico, Lei ha fatto del tutto un' opera classica, ed io me ne consolo di core col mio Peppi. Viva la scuola tedesca quando è trattata in simile maniera!

Suo affmo. papa
Salieri.

Der nie ruhende schaffende Geist, des Componisten ließ auf diese große Arbeit bald genug eine neue folgen, in ihm besonders eigenthümlicher Abwechslung diesmal ein Singspiel mit ansprechenden, heitern Melodien,

„König Waldemar“ oder „Die dänischen Fischer“, in einem Akt mit Text von Castelli, welches am 11. Mai 1821 sich den ersten Beifall erwarb. Später führte der Componist die kleine Arbeit weiter aus, so daß sie einen ganzen Abend ausfüllte, und brachte sie zuerst im Jahre 1825 in Gratz zur Aufführung.

Die im Jahre 1797 componirte Oper L'amor marinaro wurde im Jahre 1821 in deutscher Bearbeitung als „Der Corsar aus Liebe“ auf dem Hofoperntheater gegeben, und hatte nichts von der Anziehungskraft auf das Publikum durch ihr 24jähriges Alter eingebüßt.

Endlich brachte Weigl noch in demselben Jahre 1821, am 21. September, eine neue kleinere Composition zur Aufführung, das einaktige Singspiel „Edmund und Karoline“, Text von Treitschke, welches indeß wenig Erfolg hatte und bald bei Seite gelegt wurde.

Das Jahr 1822 zeigt kein neues Werk von Weigl, dafür bringt der Beginn des folgenden Jahrer ein solches, und zwar die letzte Oper, welche er selbst zur Aufführung brachte. Es war dies eine zweiaktige, „Die eiserne Pforte“, am 27. Februar 1823 ohne wesentlichen Erfolg gegeben.

Mit dieser Oper schloß Joseph Weigl seine Thätigkeit am Hofoperntheater, die er über 40 Jahre

lang ausgeübt hatte. Er bat selbst um seine Entlassung aus der innegehabten Stelle, erhielt sie, und wurde im Jahre 1827 bei der kaiserlichen Hofkapelle als Vicehofkapellmeister angestellt.

Seine erste Arbeit, die er in dem neuen Amte vollendete, durch die er zugleich auf ein bisher ihm ganz fremdes Gebiet der Tonkunst als Componist geführt wurde, war eine große Messe, mit der er sich am 8. December 1827 in seine neue Stelle und als Componist in der Kirchenmusik einführte. Die Messe gefiel sehr. Von allen Seiten gingen ihm anerkennende Zuschriften zu, und eine Anzahl von Musikern, welche um jene Zeit vielfach in Wien verkehrten, und deren wir sogleich wenigstens einige erwähnen wollen, dückten ihm ihre besondere Theilnahme darüber aus, daß ein erstes Werk, in von seinen bisherigen Arbeiten so verschiedenem Genre, so vorzüglich ausgefallen sei.

Von diesern Musikern, mit welchen Weigl mehr oder minder vertraut im Umgange und Genuß der Kunst verkehrte, nennen wir hier Ignaz von Seyfried, Joseph von Eybler, Ignaz Franz von Mosel und des großen Mozart's Sohn.

Es ist nicht die Aufgabe unseres Werkes, jedem Musiker von Bedeutung den Raum einer vollständigen Biographie zu gewähren — wir würden damit, unge-

achtet des von uns gestellten billigsten Preises, die Ausgabe für unser Werk zu sehr erhöhen müssen. Dagegen ist es unser Zweck, zur Kenntniß der Musik besonders des neunzehnten Jahrhunderts nach Kräften beizutragen, und glauben wir, diesem Zweck nachzukommen, sowie unsern Lesern nichts Unwillkommenes zu bieten, wenn wir jener vier oben erwähnten Männer an diesem passenden Platze etwas specieller gedenken und soviel biographische Notizen über sie mittheilen, als wir darüber auffinden konnten.

Ignaz Ritter von Seyfried wurde am 15. August 1776 in Wien geboren, wo sein Vater Hofrath beim Fürsten von Hohenlohe-Schillingsfürst war. Aus dem Kinderleben des Knaben ist wenig zu berichten, außer dem Unglück, daß er von den Pocken befallen wurde und schwer daran zu leiden hatte. Bereits sehr jung noch erhielt er vielfachen Unterricht auf mehreren Instrumenten, doch konnte er nur auf dem Pianoforte und der Orgel wesentliche Fortschritte machen. In den letzten Lebensjahren Mozart's besuchte der junge Seyfried dessen Haus ein Paar Mal; Mozart's Nachfolger als kaiserlicher Kammer-Compositeur, Leopold Kozeluch, wurde dann Seyfried's Klavierlehrer. Später, als er zum Studium der Philosophie nach Linz geschickt worden war, nahm er weitern Unter-

richt bei Duschek, und verkehrte viel mit den bekannteren Musikern in Prag, namentlich mit Dionys Weber, dem erst am 26. December 1843 gestorbenen Director des Prager Conservatoriums. Zwischen Seyfried und Weber, welcher erstern um ein Paar Jahre überlebte, knüpfte sich hier in Prag ein inniger Freundschaftsbund, welcher bis zum Tode der Freunde und Kunstgenossen gewährt hat.

Nachdem Seyfried drei Jahre in Prag verweilt hatte, kehrte er nach Wien zurück, um dort das Studium der Rechte zu beginnen. In dieser Zeit war es, wo sich in ihm der erste Trieb regte, auf dem Gebiet der Musik etwas zu schaffen. Dem damals, insbesondere in Wien herrschenden Geschmack huldigend, schrieb er die Musik zn einem Zaubermärchen „Die Wunderquelle". Gelangte diese Arbeit auch nicht in die Oeffentlichkeit, so hatte sie doch die gute Folge, daß Seyfried's Vater auf die Befähigung des Sohnes aufmerksam wurde, und ihn bei Albrechtsberger die Compositionslehre studiren ließ. Bald gehörte Seyfried zu den besten und eifrigsten unter den zahlreichen Schülern des berühmten Lehrers, und machte seinem unermüdlichen Drang in einer Menge kleiner Compositionen Luft. Um jene Zeit kam der bairische Hofkapellmeister Winter, der Componist des „Unterbrochenen Opfer-

festes", nach Wien, Seyfried machte seine Bekanntschaft, und Winter, von der bedeutenden musikalischen Befähigung überrascht, welche er bei seinem neuen jungen Freunde fand, übernahm es, Seyfried's Vater zu bestimmen, daß er von seiner Absicht, den Sohn die juristische Laufbahn verfolgen zu lassen, abging und ihn sich ganz der Kunst der Musik zuwenden ließ. Als Erstlinge auf dem Gebiet seiner neuen Thätigkeit können wir einige Musikstücke bezeichnen, welche Seyfried für ein Gelegenheitsstück zur Feier des Friedens von Campoformio schrieb. Dann folgte am 15. Juli 1797 eine Zauberoper, „der Löwenbrunnen"; im folgenden Jahre zu dem Schauspiel „Orion" die Ouvertüre und einige andere Stücke; die Gesänge zur Parodie der „Agnes Bernauer"; das Zaubermärchen „der Feenkönig"; der erste Akt der kleinen Oper „das Jägermädchen"; ferner zu einer ziemlichen Zahl von Stücken einzelne Piecen, ein Rondeau für Pianoforte, mehrere Cantaten, eine große Symphonie.

Im nächsten Jahre setzte Seyfried diese außerordentliche Fruchtbarkeit fort. Er schrieb mancherlei zu den Operetten: „Die Pfaueninsel," „Amors Flügel," „Rinaldo Rinaldini," „Der Kirchtag zu Mosbrunn," „Die Ostindier vom Spittelberg" u. s. w., u. s. w.; eine Symphonie und endlich sogar eine große Oper:

„Der Wundermann am Rheinfalle," welche außerordentlich gefiel und auch ihm unter Anderm eine Zuschrift von Joseph Haydn eintrug, voll Lobes und Anerkennung. Der junge Componist schrieb darüber: „Diese Zeilen sind mein Palladium, sie erhoben mich wahrhaft, flößten mir Muth, Selbstvertrauen und den ersten ernsten Vorsatz ein, durch unausgesetztes gründliches Studium dereinst des jetzt noch unverdienten Lobes des erhabenen Meisters würdig zu werden."

Auch das Publikum ließ es nicht an Aufmunterung fehlen, und der junge Componist schritt muthig und mit einer kaum glaublichen Fruchtbarkeit begabt weiter. Es war eine Vereinigung von jungen Componisten, wie Seyfried, Henneberg, Fischer und Andere, von denen in nicht einmal zwei Jahren eine ganze Reihe von Operetten geschrieben wurden. Wir nennen davon: „Amors Schiffchen," „Holga, die Crystallenkönigin," „Hilda, die Alte in den Ruinen von Fronstein," „Der travestirte Aeneas," „Das Urtheil des Paris,". „Die Jungbrunn-Nymphe," „Asteroth, der Verführer," „Die Insel der Liebe" u. s. w.

Das Jahr 1801 bringt eine größere Arbeit von Seyfried, die Oper: „Die Druiden," welche recht wohl gefiel; das folgende Jahr hat nur kleinere Arbeiten von ihm aufzuweisen, doch im Jahre 1803 ließ er

die Oper „Cyrus" folgen, welche großen Beifall fand. Das komische Singspiel, „Die Ehemänner nach der Mode," welches im folgenden Jahre aufgeführt wurde, fiel ziemlich durch; ebenso die Zauberoper: „Untreue und Liebe," welche im Jahre 1805 gegeben wurde. Zwischen diese beiden Arbeiten fiel, trotz ihrer ominösen Titel und ihres traurigen Geschickes, Seyfried's Verheirathung.

Das Jahr 1805 ist das fruchtbarste der Zahl nach in Seyfried's Componistenleben, doch ist nichts von besonderer Bedeutung unter diesen Arbeiten, eine Cantate zum Namenstage des Kaisers Franz I. ausgenommen, die sehr gefiel, und in welcher die Kaiserin Theresia selbst den Sopran übernommen hatte.

Das folgende Jahr war beinahe nicht minder reich an neuen Arbeiten des Componisten, als das vorhergehende, und außerdem hatte er die Freude, mit zwei derselben sehr viel Glück zu machen. Es waren dies die Oper: „Die Samaritanerinnen" und das Singspiel: „Zum goldenen Löwen," die beide sehr gefielen und sich lange auf dem Repertoire erhielten.

Von den vielen folgenden Arbeiten nennen wir die Musik zu Castelli's Posse: „Rodrich und Kunigunde"; die romantische Oper: „Idos und Marcissa"; zwei Carnevalspossen: „Der politische Schuster" und „Der

Ehedoctor"; die Operette: „Der Briefbote"; das musikalische Arrangement zu „Rochus Pumpernickel," endlich die historische Oper: „Bertha von Werdenberg."

Im Jahre 1810 folgte ein biblisches Drama „Saul"; die romantische Oper: „Die rothe und die weise Rose," mit Text von Castelli, und endlich seine erste Kirchencomposition, eine Messe in A dur, welche am 15. Juli 1811 zur Aufführung kam und sehr gefiel.

Durch die hohe Verehrung, mit welcher Seyfried an Mozart und seinen unsterblichen Werken hing, ließ er sich zu einem großen Mißgriffe verleiten. Er verwandelte nämlich Mozart's Phantasie-Sonate in C moll in eine vollstimmige Instrumental-Symphonie. Hat er gleich viele Zeit und vielen Fleiß darauf verwandt, ist ihm gleich die genaueste Erkenntniß Mozart's nicht abzusprechen, so gehören solche Dinge doch auf das Gebiet des moralischen und insbesondere des musikalischen Unrechts. Selbstverständlich werden nur besonders bedeutende Werke von einer solchen Manipulation betroffen, und die soll man lassen, wie sie sind — ihre Erzeuger hatten Verstand nnd Genie genug, die richtige Form für ihre Werke zu finden. Uebrigens ist diese Arbeit Seyfried's im Druck erschienen und mehrfach aufgeführt worden.

Das Jahr 1812 sah Seyfried's zweite Messe,

in C moll entstehen; von andern Compositionen sind besonders einige Piecen zu der heroischen Oper „Tamerlan“ zu erwähnen.

Dann folgte die Musik zu Klingemann's „Moses;“ die dritte Messe, in G; die vierte in D dur; die Musik zu Kotzebue's allegorischem Festspiel, „Die hundertjährigen Eichen,“ welche der Componist in drei Tagen schrieb; eine neue komische Oper, „Er hält wahrhaftig Wort“; die Musik zu dem „Wald bei Bondy“; die Musik zu Klingemann's „Faust“; ein biblisches Drama, „Abraham“; die Zauberoper „Undine“ — deren sonach das neunzehnte Jahrhundert bis jetzt drei verschiedene Opern, von Seyfried, Lortzing und Lwoff aufzuweisen hat —; die Musik zu dem biblischen Drama, „Die Maccabäer“; eine Messe, in C, und noch eine Menge anderer Arbeiten, welche hier anzuführen uns an Raum gebricht.

Alle diese und, wie gesagt, noch viele andere Arbeiten, hatte er bis in das Jahr 1818 hinein geschrieben — eine kaum glaubliche Fruchtbarkeit, die wohl die Schuld trug, daß unter der Masse der Werth erdrückt wurde. Viele von Seyfried's Arbeiten verdienen allerdings das Prädicat gut, doch hat sich im Allgemeinen keine seiner Arbeiten darüber erhoben, und nur seinen untergeordneteren Arbeiten gelang es, sich

populär zu machen, während die wirklich künstlerischen meist nur localen Erfolg hatten und nicht über die Wiener Musikkreise hinausgingen.

Die Jahre 1819 und 1820 scheint Seyfried von seiner Thätigkeit etwas ausgeruht zu haben — wir finden von seinen Werken zwar immer noch viel, aber doch nicht zu viel verzeichnet, nämlich u. A. das bedeutende biblische Drama „Noah," das Ballet „Oberon, König der Elfen," die Messe in B und anderes mehr. Im Jahre 1821 folgte die schöne Messe in D dur und die Musik zu den Dramen „Ugolino" und „Die Waise von Genf." Dann schrieb er die Musik zu „Timur, der Tartar-Chan," zu einem indischen Mährchen „Magendola," die große Messe in F u. a. m.

Ziemlich bedenkliche Krankheitszufälle hinderten ihn später sehr am Arbeiten, er besuchte Karlsbad, ohne vollständige Genesung zu finden und wurde erst durch Anwendung der Homöopathie hergestellt. In die Zeit dieser Krankheit fällt die Messe in Es, sowie die Musik zu Holbein's „Meister Martin, der Küfner und seine Gesellen."

Am 1. Mai 1825 wurde das Theater an der Wien geschlossen, für das Seyfried am meisten thätig gewesen war. Obschon dieser Umstand mit wesentlichem pekuniärem Verluste für ihn verbunden war, hatte er

doch den Vortheil, einmal ungestört über seine Zeit und Arbeitskraft disponiren zu können, zu Gunsten von Arbeiten, die er schon lange beabsichtigt hatte. Zunächst nämlich gab er Albrechtsberger's sämmtliche Werke in drei Bänden heraus, und dann den Nachlaß des Domkapellmeisters Preindl in zwei Bänden. Beide Werke hatten einen bei derartigen Unternehmungen nicht gar zu häufigen guten Erfolg.

Der Bankerott des Theaters an der Wien sollte Seyfried dauernd empfindlich werden. Es wurde im November 1825 von dem Schauspiel-Direktor Carl interimistisch bis Ende April des folgenden Jahres in Pacht übernommen und Seyfried war mit Rücksicht auf seine materielle Lage genöthigt, eine vorläufige Anstellung bei demselben zu nehmen. Wie wenig ihm zusagend dieselbe war, darüber sprach er sich selbst aus. „Mein Officium," heißt es in seiner Autobiographie, „als qua amtirender Kapellmeister, indem von einer eigentlichen Oper schlechterdings keine Rede war, beschränkte sich vorzugsweise darauf, die Musiker hinter der Scene zu dirigiren, Entre-Akts und Märsche aus der Rumpelkammer hervor zu suchen, einen Trompeten-Chor nebst einer plausiblen Schaar von Trommelschlägern zu commandiren et altera odiosa. Wahrlich die charmanteste,

nobelste, allerhonetteste Beschäftigung, sonderlich für Einen, der Besseres gewohnt."

Als der interimische Pächter zu einem definitiven wurde, nahm Seyfried seine Entlassung. Und obschon er Berufungen nach Dresden und Hamburg erhielt, die seine äußerliche Lage völlig sichergestellt hätten und ehrenvoll genug waren, entschloß er sich doch, in Wien zu bleiben, und zwar zu Gunsten seiner alten Mutter, die er nicht verlassen wollte. Er sah sich genöthigt, noch eine neue Bahn in der praktischen Ausübung seines Berufs einzuschlagen, er wurde Lehrer im Generalbaß und der Compositionslehre. Daneben arbeitete er für einzelne Theater, wie Musikverleger, schrieb eine neue Messe in F dur, und endlich sein berühmtes Requiem. Seit 1833 schrieb er viel für Schilling's Universallexicon der Tonkunst, auch für Robert Schumann's neu begründete, sowie für die ältere Leipziger musikalische Zeitung, endlich arbeitete er eine große Anzahl Kirchenmusikstücke.

Seyfried's letzte Lebensjahre waren von Krankheiten und Vermögensverlusten viel getrübt, und der Tod mochte ihm schon längst ein nicht unwillkommener Gast sein. Eine Wiederkehr seines Gichtübels machte in der Nacht vom 26. bis 27. August 1841 seinem Leben ein Ende. —

Joseph von Eybler, der zweite der von uns oben genannten Componisten, wurde am 8. Februar 1765 in Schwechat geboren, wo sein Vater Schullehrer und Chorregent war. Die außerordentliche musikalische Befähigung des Knaben zeigte sich sehr bald, schon in seinem sechsten Lebensjahre soll er ein Clavierconcert gespielt haben. Durch die Verwendung eines Hausfreundes erhielt der Knabe eine Stelle im Seminarium in Wien; auch gelang es, ihn unter die Schüler Albrechtsberger's aufnehmen zu lassen, bei dem er von 1776 bis 1779 Unterricht in der Composition erhielt.

Die Auflösung des Seminars, wodurch natürlich die Zöglinge entlassen wurden, hatte in mittelbarer Folge, daß Eybler sich zum Studium der Jurisprudenz entschloß. Seine Eltern unterstützten ihn, so gut ihre dürftigen Vermögensumstände es gestatteten, doch verloren sie bald durch eine Feuersbrunst das Wenige, was sie besaßen, und der junge Eybler sah sich gezwungen, sein juristisches Studium aufzugeben. Dieser scheinbare Unglücksfall sollte für ihn ein Glück werden — er wandte sich zur Musik und erreichte auf ihrem Gebiete gewiß weit mehr, als ihm das trockene Jus hätte bieten können. Zunächst wurde ihm der große Vortheil, daß Joseph Haydn sich seiner annahm und die Erstlinge seiner Arbeiten prüfte. Das waren dann

Stunden, die reichlichen Ersatz boten für die Langweile der Tage, welche er der lieben Existenz willen mit Stundengeben ausfüllen mußte.

Auch mit Mozart wurde Eybler befreundet, und zwar in recht inniger Weise. Von diesem Verhältniß hat sich ein Autograph Mozart's aufbewahrt, ein Zeugniß, welches der große Meister seinem Freunde ausstellte, und was zur Charakteristik und Schätzung Eybler's einen sehr wesentlichen Beitrag liefert. Es lautet:

„Ich Endesgefertigter bescheinige hiermit, daß ich Vorzeiger dieses, Herrn Joseph Eybler, als einen würdigen Schüler seines berühmten Meisters Albrechtsberger, als einen gründlichen Componisten, sowohl im Kammer- als Kirchenstyl gleich geschickten, in der Singkunst ganz erfahrenen, auch vollkommenen Orgel- und Klavierspieler, kurz: als einen jungen Musiker befunden habe, wo es nur zu bedauern ist, daß seinesgleichen selten sind.

Wien, den 30. März 1790.

Wolfgang Amadé Mozart m. p.
Capellmeister in k. Diensten."

Und wiederum Eybler schreibt über sein Verhältniß zu Mozart: „Und ich habe das Glück gehabt, seine Freundschaft bis an seinen Tod unversehrt zu behalten,

so daß ich ihn auch in seiner schmerzvollen Todeskrankheit gehoben, gelegt und warten geholfen habe. Wie viele Werke der würdigsten Meister sind wir in größter Aufmerksamkeit mit einander durchgegangen und haben daran uns belehrt und erfreut. Mozart war auch, wiewohl unwissend, Ursache, daß, was wohl in meinen Anlagen und meinem ganzen Wesen gegründet, aber noch nicht mir klar geworden und zur Entscheidung gekommen war, jetzt mir klar wurde und sich entschied, nämlich, daß ich mich in meinen Arbeiten vom Theater ganz zu enthalten, und ausschließlich der Kirche und ihrem Styl zu widmen habe." —

Eybler's Thätigkeit war fast ausschließlich auf Kirchenmusik gerichtet, und seine Messen hatten bedeutenden Erfolg. Auch der kaiserliche Hof richtete seine Aufmerksamleit auf ihn, und nachdem er bereits längere Zeit bei den kaiserlichen Familienconcerten u. s. w. mitgewirkt hatte, wurde er im Jahre 1801 als Lehrer der Musik an den Hof genommen, um den Prinzen und Prinzessinnen Unterricht zu ertheilen. Im Jahre 1804 wurde er kaiserlicher Vicehofkapellmeister, später wurde er in den Adelsstand erhoben.

Eybler's bedeutendste Compositionen sind sein Requiem und ein großes Oratorium „Die vier letzten Dinge." Im Uebrigen hat er eine sehr große Zahl

Compositionen von Kammer- und Kirchenmusik geliefert.

Joseph Eybler starb am 24. Juli 1846 im Alter von mehr als 81 Jahren. —

Ignaz Franz von Mosel wurde am 1. April 1772 in Wien geboren, wo sein Vater Beamter bei der Hofbuchhaltung war. Der Knabe erhielt frühzeitig Unterricht auf der Violine, insbesondere von Joseph Fischer, einem der bekanntesten Lehrer auf diesem Instrument, und machte bald bedeutende Fortschritte. Im Jahre 1788 trat Mosel in Staatsdienste bei der Administration der Stempel- und Tabak-Gefälle, und hatte in dieser Stellung Muse genug, sich noch mit mancherlei anderen Dingen zu beschäftigen. Ohne alle Vorbildung machte er sich an das Componiren, und schrieb eine Musik zu Göthe's „Claudine von Villabella." Die Arbeit, in aller Eile fertig gemacht, wurde eben so schnell dem Theaterdirektor Schikaneder zur Aufführung übergeben, der sie auch wirklich annahm und schon die Stimmen ausschreiben ließ, als glücklicherweise das Dazwischentreten eines Kapellmeisters der Aufführung des völlig unbrauchbaren Machwerkes vorbeugte. Mosel sah seinen Fehler ein, und suchte nun das Versäumte in eifrigem Studium der Composition nachzuholen. Nach und nach lieferte er nun eine ziemlich

große Zahl von Compositionen, worunter vorläufig Menuetts und deutsche Tänze besonders zu erwähnen sind. Im Jahre 1811 componirte er das Singspiel „Die Feuerprobe“ in einem Akt, welches ziemlich gefiel; dann eine Cantate „Hernes und Flora“; endlich eine lyrische Oper „Salem“ in vier Akten. Das letztgenannte Werk erwarb sich vielen Beifall, wie einige Jahre später eine andere Oper von ihm, „Cyrus und Astyages.“ Wir haben von seinen spätern Compositionen noch die Musik zu dem bekannten Kotzebueschen Stück „Die Hussiten vor Naumburg“ zu erwähnen; außerdem beschäftigte er sich sehr viel mit der Bearbeitung der Händelschen Werke, und am bedeutendsten wurde seine Thätigkeit auf dem Gebiete der musikalischen Literatur. Da hat er manches von Bedeutung geleistet, als das Beste seine im Jahre 1827 erschienene Biographie Salieri's.

Das Göthische Motto, welches der Verfasser dem Werke vorgesetzt hat:

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts: eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen. —

war Mosel so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, daß seine Arbeiten einen eben so ernsten, der Kunst würdigen Charakter trugen, wie mit allem Fleiß und mit Benutzung sämmtlicher vorhandenen Materialien gearbeitet waren. Deshalb wird auch z. B. Mosel's Biographie Salieri's immer einen ehrenvollen Platz auf dem Gebiet der musikalischen Literatur einnehmen.

Mosel starb am 8. April 1844. —

Wolfgang Amadeus Mozart, der Sohn des großen Meisters der Töne, verdient in einem Werke, wie das unsrige, unter allen Umständen eine Erwähnung. Wie wenige Menschen mögen von ihm gewußt, wie wenige mögen auch nur eine Ahnung gehabt haben von der Last, die ihm, gerade ihm ein berühmter Name bereitete? O gewiß, nur wenige, denn sein Leben war still, Schmerz und Kummer waren nur unter der Oberfläche, ganz im Geheimen thätig, und als das Opfer reif war, fiel es eben ab. Eine ganz einfache Geschichte, die oft genug im Leben vorkommt, und schon wegen großer Concurrenz eigentlich gar kein Recht auf besondere Beachtung hat.

Daß Keiner doch Dein Wirken messe,
Der nicht der Sehnsucht Stachel kennt,
Du warst die trauernde Cypresse
An Deines Vaters Monument.

Wovon so viele einzig leben,
Was Stolz und Wahn so gerne hört,
Des Vaters Name war es eben,
Was Deiner Thatkraft Keim zerstört.

Begabt um höher aufzuragen,
Hielt ein Gedanke Deinen Flug;
„Was würde wohl mein Vater sagen?“
War, Dich zu hemmen, schon genug.

Und was zu schaffen Dir gelungen,
Was manchen Andern hochgeehrt,
Du selbst verwarfst es, kaum gesungen,
Als nicht des Namens Mozart werth.

Das sind die Worte, welche Grillparzer dem Sohn des großen Mozart nachgerufen hat, der dem Vater am 26. Juli 1791 geboren wurde, um bald genug, nach kaum fünf Monaten, als Waise zurückgelassen zu werden. Die musikalische Befähigung des Knaben trat ziemlich bald hervor, freilich war eine fortdauernde Kränklichkeit ihm sehr hinderlich, und nur nach und nach war ein vorzüglicher Lehrer, Andreas Streicher, im Stande, mit Vortheil ihm Lehrer auf dem Pianoforte zu sein. Bald nachher versuchte sich der junge Mozart in der Composition, und ein Klavier-Quartett in G Moll mit Streich-Instrumenten ist von seinen damaligen Versuchsarbeiten im Stich erschienen, wohl

eben nur, weil es vom Sohn des großen Mozart war.

Außer Streicher, dessen Vorzüglichkeit als Lehrer wir eben schon erwähnten, empfing er noch von Hummel im Klavierspiel, von Vogler und Albrechtsberger in der Compositionslehre Unterricht. Am 8. April 1805 sollte er in einem Concerte den ersten Nachweis liefern, welche Früchte dieser Unterricht getragen: er trat als Klavierspieler und Componist auf, in dem er ein selbst componirtes Klavierconcert in C und ebenfalls selbst componirte Variationen über das Menuett aus „Don Juan" vortrug, endlich eine Cantate, von ihm zum 73. Geburtstage Haydn's geschrieben, aufgeführt wurde.

In einem biographischen Artikel über Mozart von Alois Fuchs heißt es über sein erstes Auftreten unter anderm: „Unser kleiner Wolfgang erregte bei seinem Erscheinen allgemeinen Enthusiasmus, welcher sich im Verlauf des Concerts zum wahren Jubel steigerte; mehrere Male mußte er vor dem überaus zahlreich versammelten Publikum erscheinen, und der Ertrag dieses Concertes belief sich auf 1700 Gulden, eine für jene Zeit unerhörte Summe."

„Von diesem Gelde erst", fährt Fuchs fort, „konnten die Lehrer und Meister des kleinen Mozart bezahlt werden, welche alle, auf diesen Tag vertröstet, edelmüthig genug waren, bisher unentgeldlichen Unterricht zu

geben, indem die Mutter von ihrer geringen Pension von jährlichen 260 Gulden nicht im Stande war, diese Auslagen zu bestreiten.“ –

Vom 13. Jahre ab hatte Mozart keinen Unterricht mehr, er mußte vielmehr selbst welchen geben, da er seine Existenzmittel fast völlig selbst beschaffen mußte. Im Jahre 1818 fand er endlich für die Dauer von drei Jahren eine feste Stellung im Hause des Grafen Bavorowski, dessen Tochter er unterrichtete. In dieser Situation hatte er glücklicherweise Muse genug, sich weiter auszubilden, und er benutzte dieselbe nach Kräften. Später trat er als Lehrer in das Haus des kaiserlichen Kämmerers v. Janiszewski, wo er zwei Jahre unter sehr angenehmen Verhältnissen verweilte. Von da ab lebte er bis zum Jahre 1818 ununterbrochen in Lemberg, wo er mehrere Concerte gab und mehrere Compositionen schrieb, deren bedeutendste die Sonaten (opus 10) für Pianoforte und (opus 15) für Pianoforte mit obligater Violine sind.

Von Lemberg machte Mozart eine Reise nach Rußland, wo er mehrere Conzerte gab, sowie auf der Rückreise in Königsberg, Berlin, Leipzig u. s. w. Im Frühjahr 1820 nach Wien zurückgekehrt, lebte er bis zum Oktober 1822 dort als Lehrer, ab und zu in Concerten auftretend. Alle seine Bemühungen, in seiner

Heimath eine geignete dauernde Anstellung zu erhalten, waren übrigens auch jetzt resultatlos — ein Umstand, der schwer auf ihm lastete und der Entfaltung seines musikalischen Talentes sehr hinderlich war. Wer da weiß, was es heißen will, wenn das Genie mit Nahrungssorgen kämpfen muß, der wird dem wackern und begabten Mozart seine Theilnahme nicht versagen. Vom Oktober 1822 bis zum Juni 1838 nahm Mozart seinen Aufenthalt von Neuem in Lemberg, und hier war es, wo er alle die Thätigkeit entfaltete, die sein von den Fesseln der Außenwelt bedrückter Geist ihm gestattete.

Unter Anderm gründete er einen gemischten Gesang-Verein unter dem Namen „Cäcilien-Chor," welcher nicht wenig zur Pflege der classischen Vocalmusik in Lemberg beigetragen hat, leider aber durch äußerliche Verhältnisse nicht eben von langer Dauer war. Außerdem gab er viel Unterricht, und da er sich bei demselben nur von den ernstesten und echt classischen Regeln leiten ließ, so hatte er ein weites Feld zur Pflege guter Musik.

Im Jahre 1838 kehrte Mozart nach Wien zurück, um — dort auch wieder Musikunterricht zu geben. Für die Inaugurationsfeier des Standbildes seines Vaters in Salzburg, am 4. September 1842, hatte er eine Festcantate nach Motiven aus jenes Werken geschrieben,

deren Aufführung vor dem Standbilde er persönlich leitete.

Zwei Jahre später war Mozart schon nicht mehr unter den Lebenden. Schon seit längerer Zeit hatte er an einem Magenleiden gelitten, eine Kur in Carlsbad blieb ohne guten Erfolg, er starb daselbst am 29. Juli 1844. — — —

Das sind vier Musiker, welche mit Joseph Weigl gleichzeitig in Wien lebten, mehr oder minder bekannt und befreundet mit ihm waren, und in der Geschichte der Musik, wenn auch keine erste oder zweite, so doch aber eine wohlverdiente Stelle einnehmen. —

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu Joseph Weigl zurück.

Wir erwähnten bereits, daß Weigl im Jahre 1827 eine Messe geschrieben hatte — er ließ während der nächsten 16 Jahre, bis zum Jahr 1843 noch acht folgen, nämlich der Zeit ihrer Vollendung nach:

eine in C mit Offertorium und Graduale.
" " D " " " "
" " Es " " " "
" " B " " " "
" " D " " " "
" " F " " " "
" " G ohne " " "

" " A ohne Offertorium und Graduale.
" " C " " " "

Außer diesen neun hatte er noch zwei geschrieben, in F dur und in Es., Jugendarbeiten, die nie zur Aufführung kamen; außerdem dreizehn Offertorien und Graduale.

Weigl's letzte Lebensjahre wurden in beschaulicher Zurückgezogenheit verbracht. Der schaffende Geist des unermüdlichen Tonkünstlers mochte doch wohl von der großen Menge seiner Werke etwas ermüdet sein, und das Alter brachte auch ihm seine Plage und Gefahr. Von 1839 ab hatte er sich denn auch so ziemlich von allem zurückgezogen, was ihn bisher noch mit der Außenwelt und seiner Kunst zusammen gehalten hatte; er empfing nur noch selten den Besuch vertrauter Freunde, lebte im Sommer auf dem Lande, konnte indeß in den letzten Lebensjahren das Zimmer nicht mehr verlassen. So war ihm denn der Tod ein willkommener Gast, der ihn in der Nacht vom 3. zum 4. Februar 1846 von der Erde abrief. —